



Museu do Cordel de Caruaru: resistências possíveis perante a vulnerabilização de acervos populares

Milla Maués Pelúcio Pizzignacco
Paulo Teixeira Iumatti

Como citar:

PIZZIGNACCO, M. M. P.; IUMATTI, P. T. Museu do Cordel de Caruaru: resistências possíveis frente a vulnerabilização de acervos populares. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n.1, p.396-429, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674462. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674462>.

Imagem [modificada]: Registros do Museu do Cordel realizados durante trabalho de campo em fevereiro de 2023. Fonte: © Pizzignacco, 2023.

Museu do Cordel de Caruaru: resistências possíveis perante a vulnerabilização de acervos populares

Caruaru Cordel Museum: possible resistance to the vulnerabilisation of popular collections

Milla Maués Pelúcio Pizzignacco; Paulo Teixeira Iumatti*

RESUMO

Neste artigo são expostos os processos de formação e manutenção do Museu do Cordel Olegário Fernandes (Caruaru-PE) à luz dos contextos sociais, históricos e políticos que os produzem. Objetiva-se analisar de que maneira a Fundação de Cultura do município vem se relacionando com esta instituição de origem popular, circunscrevendo a forma como seu patrimônio integral vem sendo incluído ou preterido das e nas políticas culturais de fomento e salvaguarda das manifestações locais. Nessa direção, debate-se como a ausência da participação do Estado pode determinar a vulnerabilização de coleções, de seus produtores e, assim, da função social dos Museus. Por fim, defendem-se as formulações da Museologia Social como profícuas para o empreendimento de uma atitude decolonial em relação ao patrimônio museal, capaz de inseri-lo no campo dos direitos. Metodologicamente, o texto apoia-se em revisão bibliográfica, trabalho de campo e entrevistas semiestruturadas.

PALAVRAS-CHAVE

Museu do Cordel Olegário Fernandes. Patrimônio Integral. Coleção Vulnerável/Vulnerabilizada. Política Cultural. Museologia Social.

ABSTRACT

This article exposes the processes of formation and maintenance of the Museu do Cordel Olegário Fernandes (Caruaru-PE) in the light of the social, historical and political contexts that produce them. The objective is to analyze how the Fundação de Cultura de Caruaru has been relating to this institution of popular origin, circumscribing the way in which its integral heritage has been included or neglected from and in the cultural policies of promotion and safeguarding of local manifestations. In this direction, it is discussed how the absence of state participation can determine the vulnerability of collections, their producers and, thus, the social function of museums. Finally, it defends the formulations of Social Museology as fruitful for the

undertaking of a decolonial attitude towards museum heritage, capable of inserting it in the field of rights. Methodologically, the text is based on bibliographic review, fieldwork and semi-structured interviews.

KEYWORDS

Museu do Cordel Olegário Fernandes. Integral Heritage. Vulnerable/Vulnerabilized Collection. Cultural Policy. Social Museology.

Introdução

O Museu do Cordel Olegário Fernandes completou, em 2023, 24 anos. Projetado pelo poeta popular que dá nome à instituição, o espaço figura entre os oito museus públicos da cidade. Cravado entre barracas que formam o labirinto da histórica Feira de Caruaru, o Museu do Cordel intersecciona, em seus 40 metros quadrados, narrativas de uma expressão e de um lugar. O cordel (a expressão) e o lugar (a feira) são hoje patrimônios imateriais nacionais reconhecidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mas esse reconhecimento ainda não foi capaz de tirar o acervo ali reunido da condição de coleção vulnerável.

Nesta publicação será abordado o processo de constituição do Museu do Cordel, evidenciando a ação dos detentores do patrimônio cultural na criação de suas próprias instituições representativas, à luz do contexto histórico do processo de sua constituição. Ao longo do texto serão descritas as relações estabelecidas pelos gestores deste museu com o poder público caruaruense, desde sua criação até a atualidade (1999-2023). Busca-se construir reflexões inaugurais sobre as formas como este diálogo foi se transformando ao longo do tempo, em consonância ou desacordo com as

discussões do campo patrimonial, inextricavelmente ligadas às mudanças na esfera política nacional.

Não sendo reconhecido como um espaço erudito ou central para o empreendimento turístico caruaruense, o Museu do Cordel peleja, desde sua fundação, por instalações adequadas para armazenar e expor seu acervo; pelo estabelecimento de um espaço de trocas com pessoas qualificadas para exercer funções museográficas; pela aquisição de verbas para remuneração de seus gestores; bem como pela manutenção de seu espaço, resistindo a partir da realização de ocupações criativas no local. Considerando-se essas precariedades e resistências, propõe-se aqui circunscrevê-lo como uma instituição vulnerabilizada, apontando as causas e as consequências dessa condição.

Compõe a cena debatida neste artigo o projeto atual de requalificação do Museu, realizado no início de 2023 com o apoio da Fundação de Cultura de Caruaru. Mirando esta iniciativa, consideramos as condições materiais concretas para que o acervo seja retirado do seu estado de suscetibilidade. Ao inserirmos o Museu do Cordel no debate acadêmico, visamos abrir veredas para pensar em vulnerabilização de coleções e espaços museológicos, mais do que considerá-las desde já vulneráveis. Buscamos, então, atribuir agência e responsabilidade a atores diversos envolvidos de forma direta e/ou tangenciada com o patrimônio cultural nacional. As reflexões e análises aqui ensaiadas dialogam com as formulações contemporâneas oriundas da área de museologia social.

A presente produção textual teve como recursos metodológicos centrais para seu desenvolvimento: (1) trabalho de campo no Museu, durante o qual participou-se de reunião pautada na discussão sobre o projeto para reestruturação do museu; (2) realização de entrevistas semiestruturadas, com o atual diretor do Museu e com coordenador de Museus e Bibliotecas junto à Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru; (3) acurada revisão bibliográfica, com base nos estudos sobre cordel, patrimônio e museologia.

Visamos pensar como o Museu do Cordel pode ser potencializado em sua função social, indagando sobre as responsabilidades que cabem ao Estado na assunção das estruturas patrimoniais. Convidamos as leitoras e leitores a observarem o Museu Olegário Fernandes sob lentes polidas por uma perspectiva crítica. Anunciamos, desde já, nossa posição frente a esse valioso repositório da memória social, defendendo-o como uma instituição educativa de interesse público, competente para articulação de laços entre a comunidade, promoção de reflexões identitárias e direitos cidadãos. Dentre eles, o direito à fruição estética, indispensável para nossa humanização.

Assentando um museu popular

Mas como fundar um Museu do Cordel? Mas como fundar um museu, se meu pai não sabia nem o que era um museu? Como fundar um museu, pelo amor de Deus, um camarada do sítio que só sabia arrancar toco, vender cordel do seu modo, que aprendeu com o pai dele, meu avô. Só queria fazer. Dizia “eu quero fazer porque eu quero guardar”. Agora, guardar não para ele, guardar para que todo mundo veja (Fernandes Filho, 2023).

No dia 21 de agosto de 1999, às duas horas da tarde, foi inaugurado o Museu do Cordel no Parque 18 de Maio, na Feira de Artesanato de Caruaru. Em solo cedido pela prefeitura do município. O espaço, idealizado por “Velho Olegário” (como era conhecido o pai do atual diretor do espaço cultural), abriga hoje um acervo constituído por mais de 10.000 peças, que, segundo Olegário Filho¹, guardam mais de 100 anos da história de um gênero literário popular.

O idealizador do Museu, Olegário Fernandes da Silva (1932-2022) nasceu na zona rural de Caruaru e começou a vender cordéis de autoria de poetas regionais em 1950, nos mercados a céu aberto de Pernambuco e, mais tarde, de outros estados. Agricultor analfabeto, aprendeu a metrificar o cotidiano nas feiras e festas, onde sucediam-se práticas performáticas de

socialização do texto escrito, bem como cantorias de repente, embolada e rodas de viola. Em 1956, publicou seu primeiro folheto, *A história do boi de Minas e as carnes contaminadas*, com auxílio de sua companheira. No início da carreira especializou-se em “folhetos de época”², denominação dada às brochuras que continham narrativas de caráter jornalístico, e, desta forma, firmou-se no seu meio como “poeta repórter”, tal como o célebre cordelista José Francisco Soares.

No início da década de 1960, o cordelista comprou uma máquina tipográfica manual de segunda mão e passou a imprimir fatos nacionais e globais, em suporte e linguagem acessíveis e atraentes para o seu público. Na sua gráfica, Olegário Papelaria, multiplicou milhares de folhetos de poetisas e poetas da região e produziu mais de 200 títulos de sua autoria, com tiragens numerosas, chegando a vender 5 mil folhetos por semana (Junior, 2018) e auferir cerca de 5 salários-mínimos por mês (Romero, 1999).

Com o pequeno prelo, Velho Olegário dinamizou o circuito sociocultural do cordel. Vendendo fiado a colegas com base no “bigode” (confiança) e estabelecendo relações de apadrinhamento criou condições para pessoas com poucos recursos financeiros publicarem literatura e, desse modo, difundirem o direito à fruição poética em meios privados de acesso ao universo livresco.

De acordo com o filho homônimo, o pai manifestou preocupação com a salvaguarda de folhetos de cordel quando passou a velar colegas de profissão. Diante disso, a partir da década de 1980, Velho Olegário começou a colecionar acervos pessoais de cordelistas, os quais eram geralmente doados ou descartados após o falecimento dos poetas.

Esse processo, iniciado por Olegário nos anos 1980, pode ser compreendido como uma extensão de iniciativas de colecionamento de publicações do gênero que ganharam força nos anos 1960, de forma concomitante à institucionalização dos estudos acadêmicos sobre a literatura de folhetos. Destaca-se, entre elas, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (1958)³,

a qual convocou detentores de saberes/fazeres tradicionais (alocados em comissões regionais distribuídas em diferentes estados) para colaborarem com a coleta de materiais para composição de arquivos institucionais, bem como a constituição de um núcleo duro de publicações e pesquisas sobre o cordel na Fundação Casa de Rui Barbosa. Nesse momento, vê-se uma maior integração entre agentes de diferentes campos discursivos e, a partir de então, o engajamento de detentores nas ações de preservação de suas práticas culturais.

Em “Literatura de cordel: conceitos, intelectuais e arquivos” (2019), Rosilene Alves de Melo coloca em relevo projetos desenvolvidos por variados arquivos, fundações, centros de documentações e instituições públicas, no Brasil e no exterior, sobretudo entre 1960 e 1980, com objetivo de reunir acervos e pesquisas sobre o cordel e artes associadas, como é o caso da xilogravura. No texto, é evidenciado o papel da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro) na reunião de coleções particulares de folhetos raros produzidos nas primeiras décadas do século XX e destacado o projeto editorial *Literatura Popular em Versos* (1961-1986), executado pelo seu Centro de Pesquisas, por meio do qual foram publicadas antologias, catálogos e investigações acadêmicas sobre o tema. De acordo com a autora, essas publicações corroboraram a redefinição do conceito de literatura do cordel, projetando-a como poesia popular, impressa e autoral – em detrimento da perspectiva folclórica, transmitida de forma oral e anônima (Melo, 2019).

O certo é que algumas coleções especializadas foram formadas no período supracitado, como a da mencionada Fundação Casa de Rui Barbosa, a do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo (São Paulo, 1968), do acervo da Biblioteca Central da UFPB (João Pessoa, 1977), da Fundação Casa de José Américo (João Pessoa, 1980) e do Museu do Homem do Nordeste (Recife, 1979) – atualmente integrante do arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ).

No intervalo, também foram conformadas as coleções adquiridas pela Universidade Estadual da Paraíba (Campina Grande) e da Universidade

Federal de Campina Grande. Estas duas últimas são oriundas de pesquisas de campo realizadas conjuntamente pelo cantador-cordelista José Alves Sobrinho e pelo professor e folclorista Átila Almeida, durante a década de 1970. Trabalho que resultou na publicação de dois volumes do *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* (1978), reforçando a presença ativa daqueles que antes eram objetos de pesquisa como sujeitos produtores das narrativas históricas.

Percebe-se, no referido íterim (entre as décadas 1960 de 1980), que a apreensão do cordel como objeto impresso desdobrou-se na percepção da vulnerabilidade desse tipo de produção gráfica, materializada em papel jornal e destinada à circulação, à leitura coletiva em feiras, festas e outros tipos de reunião – e não às prateleiras, como é o caso do livro.

As iniciativas de salvaguarda e de fomento também foram mobilizadas pelo fechamento de tipografias especializadas de relevo, determinadas por fatores macroestruturais, de ordem econômica⁴ e sociocultural, uma vez que os processos “globalitários” acelerados no período estruturaram, além de uma nova “tecnoesfera”, uma nova “psicosfera”⁵, ou seja, novas formas de subjetividade e, assim, a diminuição do consumo deste tipo de literatura “matuta” pelo público arquetípico (Pizzignacco, 2020).

Aventa-se que a mobilização do Velho Olegário para recuperar acervos de colegas de profissão deve-se à assimilação de um processo de derrocada da “fase áurea” do cordel e da ausência de políticas públicas para a salvaguarda e o fomento da produção daqueles vinham sendo reconhecidos, no plano simbólico, como relevantes produtores culturais. Essa última assertiva aporta declarações do poeta-repórter no filme-documentário *A Peleja do bumba meu boi Contra o Vampiro do Meio Dia* (gravado entre 1981-1986), dirigido por Pedro Arão e Luiz Lourenço, que responde à questão “como é que está a literatura de cordel?”

(...) O Artista é tão pobre e tão sacrificado que nem um local que serve para botar [cordel] não tem. (...) Todo chão de artista quando eles botam um negócio na feira é cobrado. Parece que é um propósito, parece que

eles [agentes governamentais] têm raiva. Num sei, sei lá... parece que eles carrega um ódio ao artista. E o artista não tem condições (...). É que nem, o homem do mamulengo, não tem dinheiro para comprar madeira, um pau de mulungu (...). Eles têm medo de falar com o artista porque pensam que o artista vai pedir dinheiro emprestado a eles. O pessoal do barro, (...) Manuel Vitalino me disse, que tem ocasião que eles deixa de fazer porque não pode pagar o carreto do barro, compra e não pode pagar a carroça para botar em casa... E assim continua o sacrifício em toda classe dos artistas. (...) Eu tenho que enfrentar trabalho de noite, de madrugada, faço feira fora, viajo, imprimo... boto força de 99 cavalos para ver se posso vencer (Fernandes, apud Arão; Lourenço, 1986)⁶.

A proferida ausência do Estado como agente regulador era muitas vezes preenchida pela atuação de entusiastas e pesquisadores das culturas populares. No campo do cordel, em Pernambuco, destaca-se uma figura de relevo com a qual poetas de sua geração estabeleceram relações profissionais: Giuseppe Baccaro. *Marchand* italiano radicado no Brasil, inaugurou a Fundação Casa da Criança de Olinda (Olinda-PE, 1970-1990), uma instituição filantrópica dedicada à formação de crianças em situação de vulnerabilidade social, em artes e ofícios manuais, e ao incentivo à produção e à difusão do trabalho dos artistas regionais, sobretudo os vinculados ao universo do cordel e da xilogravura.

Baccaro estava de alguma forma ligado a outras figuras importantes que davam suporte ao universo do cordel, como o folclorista Liêdo de Souza Maranhão e o escritor Ariano Suassuna. Além de subsidiar e difundir as produções de poetas e xilógrafos, ele organizou diferentes caravanas de poetas, que percorreram várias cidades do país, para propor questões à opinião pública, como “qual é o papel da cultura popular na cultura brasileira? e investigar “a instrumentalização da cultura popular no Brasil contemporâneo” (Ramos, 2005: 345).

Há hoje toda uma reflexão acerca das consequências das interações entre, de um lado, intelectuais e agentes diversos como Baccaro, e, de outro, produtores mais diretos ligados ao universo do cordel. Tais interações

produziram resultados complexos. No caso em pauta, pode-se dizer que o contato estreito com agentes de outros campos discursivos contribuiu, por exemplo, para que Olegário e parceiros profissionais passassem a se afirmar como produtores de cultura e criar suas próprias instituições representativas. A Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), fundada em 1988, é fruto desse processo histórico.

Vale salientar que o ano de 1988 é marcado pela promulgação da nova Constituição brasileira (conhecida como Constituição Cidadã) pela Assembleia Nacional Constituinte, a qual trouxe, em seu artigo 216, mudanças significativas na compreensão de patrimônio cultural, deslocando o foco dos bens em si para as dinâmicas sociais que os produzem (Amaral, 2015). O texto constitucional também trazia ideias amplas e plurais acerca da identidade brasileira, denotando a relevância das diversas produções locais na conformação da cultura nacional.

Em síntese, as mudanças epistemológicas relativas à noção de patrimônio cultural, cultura popular⁷ e à conceituação do cordel brasileiro, as quais impulsionaram debates sobre estratégias de fomento e salvaguarda das culturas nacionais, assentaram terreno para a criação do Museu do Cordel.

Sobre o contexto descrito, é pertinente sublinhar o movimento de transposição de discussões engajadas do campo do patrimônio para o campo da museologia durante as décadas de 1970 e 1980. Bem representadas pela produção teórica e pela atuação sistemática da museóloga paulista Waldisa Rússio, quem visou estabelecer uma política museológica articulada a uma museologia política.

A intelectual, responsável pelo pensamento teórico da museologia e de sua consolidação como campo disciplinar no Brasil, evidencia a urgência de alargamento das concepções de patrimônio no âmbito museal, defendendo as práticas de preservação a partir do prisma da cidadania e da consciência de classe⁸:

Durante muito tempo se preservou com os conceitos de uma determinada classe, pretendendo que a maioria aceitasse esses conceitos, o que, realmente, não é possível; então, a preservação não tem autenticidade exatamente porque ela não é o resultado técnico de um trabalho comunitário, ela não é o resultado político de uma ação social. Realmente aqui reside todo o erro que até hoje nós temos notado, ou pelo menos o erro principal, o mais grave, nas atitudes, nos mecanismos da política de preservação, nos mecanismos da política museológica. Aliás, política não existe ou, talvez, existindo uma política, seja exatamente uma política para se preservar o status quo, e conduzir toda a sociedade com uma leitura do passado, de um passado hermético de uma classe social. Acho que é o momento de recuperarmos essa dinâmica cultural, essa dinâmica do social, acreditar no processo de abertura que se anuncia e conquistá-la a cada dia. Acho que memória, preservação, musealização são atos políticos e temos de assumi-los como tal, e são atos e espaços de conquista e não dádivas de ninguém. Só podem realmente fazer museus autênticos na medida em que eles se inspirem na comunidade (Rússio, 1984 apud Faulhaber; Gouveia, 2022: 15-16).

A criação do Museu do Cordel dentro da Feira de Caruaru pode ser percebida como uma ação que estava em sintonia com as elaborações empenhadas em romper a tradição elitista desse tipo de instituição – e talvez com ainda maior pertinência, já que partindo de um espaço longe dos centros hegemônicos da produção e reflexão museológica. Com a instalação do espaço, o poeta Olegário Fernandes contribuiu com a redefinição dos agentes que podem gerir e frequentar um museu, do tipo de produção artística que pode habitá-lo e do território onde pode ser situado.

Com um vasto patrimônio reunido, Velho Olegário partilhou seu projeto com cordelistas locais e convocou suas vozes para a reivindicação, à Secretaria de Cultura de Caruaru, de um espaço para a construção do Museu. No final da década de 1990 a demanda foi formalizada junto ao então secretário de cultura, José Pereira, e o direito à ocupação de solo do terreno requisitado, encostado à barraca de feira de Olegário, foi concedido. O representante do setor cultural do município também se comprometeu com

a doação de madeiras para edificação do espaço, “(...) aí pronto, se juntaram alguns artistas, daí meu pai também pagou na época uns carpinteiros e tal e ficou o Museu do Cordel por 4 de frente por 10 [metros]”, relatou Olegário Filho (2023).



FIG. 1. Registro da inauguração do Museu do Cordel (1999). Fonte: Acervo do Museu do Cordel, 2023.

Em agosto de 1999, o jornal *Vanguarda* divulgava em sua seção de “entretenimentos” uma matéria de página inteira sobre a inauguração da entidade cultural, acompanhada da manchete “Caruaru ganha Espaço do Cordel”, seguida do olho de texto: “A partir deste sábado, a literatura de cordel vai ter um endereço fixo. O local não poderia ser mais adequado, a Feira de Caruaru, que tem de tudo, agora vai ter o *primeiro espaço de cordel do mundo* (...)” (Romero, 1999). O texto, alinhado aos discursos que publicizavam o município como promotor de superlativos eventos culturais (como é o caso do “Maior e Melhor São João do Mundo”), anunciara Olegário

Fernandes como idealizador do Museu e a Fundação de Cultura de Caruaru como apoiadora e executora do projeto.

Ao descrever a cerimônia de abertura do Museu, Olegário Filho enfatiza a movimentação realizada por agentes do poder público municipal a fim de standardizar a ação de promoção da cultura local, residida na concessão do “chão de feira” e de ripas de madeira para erigir o espaço:

E na inauguração foi político que só danado! [risos]. Daí tira proveito né? Mas painho ficou feliz por ter ocupado o espaço. De ter aberto o primeiro e único museu do cordel do mundo! Daí o secretário botou banda de pífano, botou boi bumbá, botou maracatu, botou um monte de coisa... e raio de televisão! Aí meu pai também já era muito conhecido e foi pipoco aqui na época, nos anos noventa. Então estava concretizado o sonho do Velho Olegário: de guardar os acervos de quem já se foi e de quem está aqui fazendo história nessa vida de cordel, em Caruaru e região, e no Brasil. (Fernandes Filho, 2023).

Com quantos paus se faz um Museu?

O distanciamento do poder público após a inauguração do espaço cultural deu a ver que um museu não se constrói só com ripas de madeira. Na ordem do dia foram surgindo questões relativas à manutenção do ambiente e da coleção; aos modos de expor adequadamente os materiais; às condições de acolhimento de novos acervos que começaram a ser doados por cordelistas vivos; à constituição de reserva técnica; à formação de público, dentre outras. Assim, o apoio concedido pela Fundação de Cultura de Caruaru ao Museu (estampado em sua fachada) podia ser reduzido à literalidade: à sustentação física do espaço mediante a doação de matéria prima para a estruturação das paredes. Após a cerimônia de abertura, a administração do espaço foi entregue, pela Secretaria Municipal, integralmente aos cuidados do poeta Olegário Fernandes e família. Os recursos destinados à manutenção do

museu e à subsistência dos gestores eram provenientes exclusivamente da venda de folhetos de cordel executada por eles no barracão.

Com o falecimento da figura baluarte do Museu, em 2002, as vendas caíram bruscamente, e o espaço cultural enfrentou um período de crise. Naquela conjuntura, Olegário Filho assumiu o posto de diretor, sendo convocado a refletir sobre suas responsabilidades como gestor e a elaborar estratégias de geração de renda para o sustento da família. Era necessário pensar, ainda, no projeto do poeta ancião, cujo grande objetivo era: “(...) resguardar a cultura, mostrar ao povo e ensinar o que é literatura de cordel. E o cordel está vivo. A poesia nunca morre” (Fernandes apud Romero, 1999)”.

Com vistas a reanimar a aspiração do pai, o jovem poeta idealizou a criação de um palco no Museu, destinado a declamações, apresentações de repente, embolada, forró, dentre outras manifestações poético-musicais produzidas pela comunidade local. Todas elas percebidas como potentes para reinscrever o museu como um espaço de elaboração do passado e do presente, tecido por relações sociais. Movido por essa aspiração, Olegário Filho fez sua primeira investida junto ao poder público municipal, solicitando as sobras de materiais utilizados na festa de São João da cidade para a construção de um tablado no recinto.

Segundo Olegário, na ocasião ele recebeu a recomendação do pleiteio de verba junto aos empresários locais, e, portanto, o atestado de que aquele espaço não era digno nem de recursos públicos residuais. Nesse cenário, o palco foi erigido com subsídios privados, angariados junto a comerciantes da cidade, com mão de obra solidária e com “migalhas” (palavras do diretor do Museu) posteriormente disponibilizadas pela Fundação de Cultura, que pareceu vexada por se eximir num primeiro momento.

A recomendação dos agentes da Fundação, pela reivindicação de financiamento empresarial, condiz com a lógica administrativa das Leis de Incentivo à Cultura, que criou raízes no Brasil em meados da década de 1980. O mecanismo de repasse do poder decisório de financiamento para a

iniciativa privada se fortaleceu no governo federal de inclinação neoliberal (1995-2003), entusiasta do Estado mínimo, sob o slogan “cultura é um bom negócio” (Calabre, 2014).

Em depoimento concedido para a produção deste artigo, Olegário Filho expõe os desdobramentos em sua saúde física e mental pela ausência de perspectiva de permanência do Museu. Passagem que consideramos relevante, uma vez que questões dessa ordem devem ser lidas não só como individuais, mas também como produtos de determinantes sociais, relativas à destituição de direitos, e, assim, da possibilidade da criação de propósitos para a própria existência. No excerto apresentado a seguir, o poeta também discorre sobre o segundo contato estabelecido com a Fundação de Cultura de Caruaru, sob nova gestão, o qual configurou um ponto de inflexão na história da instituição:

Nessa época eu fiquei tão aperreado que tive problemas de depressão (...), conseqüentemente nasceu também um nódulo cancerígeno. Isso eu estava com 24 anos de idade. Aí foi quando chegou um camarada chamado Rogério Menezes [repentista de renome com formação na área de gestão de políticas públicas], que por sorte, na época, estava na Fundação de Cultura, compondo a nova gestão, e me perguntou: “E aí Olegário, como está sua situação?”, “Se eu contar até o cachorrinho ali chora” [respondeu]. E aí tive que contar: “Estou assim passando necessidade...”. “Não, não acredito não” (...) então vamos falar com o presidente [da Fundação de Cultura]. Chegamos lá e ele disse: (...) “Eu quero que você ajude a cultura. *Vão deixar fechar o único museu do cordel do mundo por causa de um salário-mínimo?* Daí o museu renasceu (Olegário Filho, 2023. Grifo da autora).

Destarte, em 2005, Olegário passou a figurar como agente cultural da prefeitura⁹ e auferiu, quatro anos depois, a inclusão de sua irmã Bethânia como funcionária da mesma categoria. Para o diretor do Museu, o estabelecimento de um subsídio sistemático aos mantenedores do espaço representou a perspectiva de “não deixar fechar o museu... que não é só um sonho do meu pai, não só um sonho meu, mas de todos. De todos os pesquisadores e amantes da poesia e da cultura popular” (Fernandes, 2023).

Importa pontuar que a referida remuneração está situada em um contexto profícuo, no transcurso de registro da Feira de Caruaru como patrimônio imaterial, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no livro dos Lugares, concluído em 2006. No Dossiê de defesa da patrimonialização da Feira, o Museu do Cordel é destacado como um espaço representativo de uma manifestação constituinte do seu valor histórico e cultural, instituidor de uma “territorialidade subjetiva” (Guattari, 1985) naquele recorte territorial. Sendo assim propalado como um lugar de memória que corrobora a fundamentação da demanda pelo registro.

O reconhecimento da Feira como bem patrimonial, que implicava, por extensão, o próprio reconhecimento da relevância do Museu do Cordel, se posiciona dentro de um ciclo paradigmático para as políticas públicas no campo cultural, engendrado nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (2003-2010). No âmbito desse artigo destaca-se o êxito do MinC, na era Lula, na estadualização das políticas públicas e no rompimento com modelos de matriz colonial que informavam a relação entre o Estado e o segmento cultural. Com a destituição de sua função legitimadora em relação ao que deveria compor a cultura nacional (derivada de uma concepção antropológica do termo), a pasta passa a ser orientada a ofertar “condições estruturais para que as múltiplas expressões, fazeres e práticas culturais possam ser acolhidas, impulsionadas, fortalecidas e capilarizadas no cenário interno e internacional” (Jost, 2021: 81).

A atenção do Ministério para os marcadores sociais das diferenças, para as especificidades regionais/locais do Brasil e para a distribuição desigual de recursos financeiros e humanos pelo conjunto do país, conduziu à descentralização dos recursos da instância federal e à criação de linhas de fomentos com cotas territoriais (Calabre, 2014). Estas colaboraram para estados e municípios brasileiros assumirem um papel ativo na preservação dos “artefatos e mentefatos”¹⁰ nacionais.

A elaboração de um Plano Nacional de Cultura inclusivo e de programas como o Cultura Viva (2004) e o Mais Cultura (2007), asseguraram a emergência de um Sistema Nacional de Cultura capaz de pulverizar ações pautadas na “tridimensionalidade da cultura”. Ou seja, nas dimensões simbólica, cidadã e econômica.

No que tange especificamente aos museus, destaca-se a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram, Lei n. 11.906¹¹), em 2009, autarquia vinculada ao MinC e responsável pela consolidação e implementação da Política Nacional de Museus de forma democrática; elaboração de diretrizes para o desenvolvimento do setor museológico; administração direta de museus federais. Centrando-se na missão de “promoção dos museus e do campo museal brasileiro, garantindo o direito à memória, o respeito à diversidade e à universalidade de acesso aos bens culturais musealizados” (Ibram, 2023: 10).

As gestões Gil e Juca dão um chão para compreendermos em qual Brasil se dá o que Olegário Filho chamou de “renascimento” do Museu do Cordel em Caruaru. Um país no qual as mudanças no campo cultural se entrelaçavam às políticas redistributivas e afirmativas implementadas no âmbito social e educacional, as quais colaboraram para a mudança do perfil social dos produtores da denominada cultura popular (com a ampliação do acesso à universidade), gerando novas possibilidades de letramento e inserção social. Prescrições legislativas acerca da obrigatoriedade da inclusão do ensino de culturas constituidoras do país na educação formal, como as de matrizes africanas e indígenas, também alargaram o campo de atuação dos detentores das formas de expressão.

A fortuna crítica e executiva conformada nesse ciclo foi tão efetiva no

sentido de abrir espaço para reverberar vozes, corpos e subjetividades historicamente silenciados, que podemos falar que vivemos hoje, por conta delas, um momento de vigorosa revisão dos postulados que forjaram as noções de identidade, nação, sociedade, povo, direitos, democracia, tais quais estas nos foram legadas pela intelectualidade do século XX (Jost, 2021: 87).

Com esse sintético panorama visamos demonstrar que as transformações na esfera política nacional contribuíram para que o Museu Olegário Fernandes auferisse maior reconhecimento. Nessa conjuntura, o espaço foi inserido no mapa do Cadastro Nacional de Museus e recebeu visitas de autoridades nacionais e internacionais¹², como a do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, e de prefeitos de municípios de Portugal.

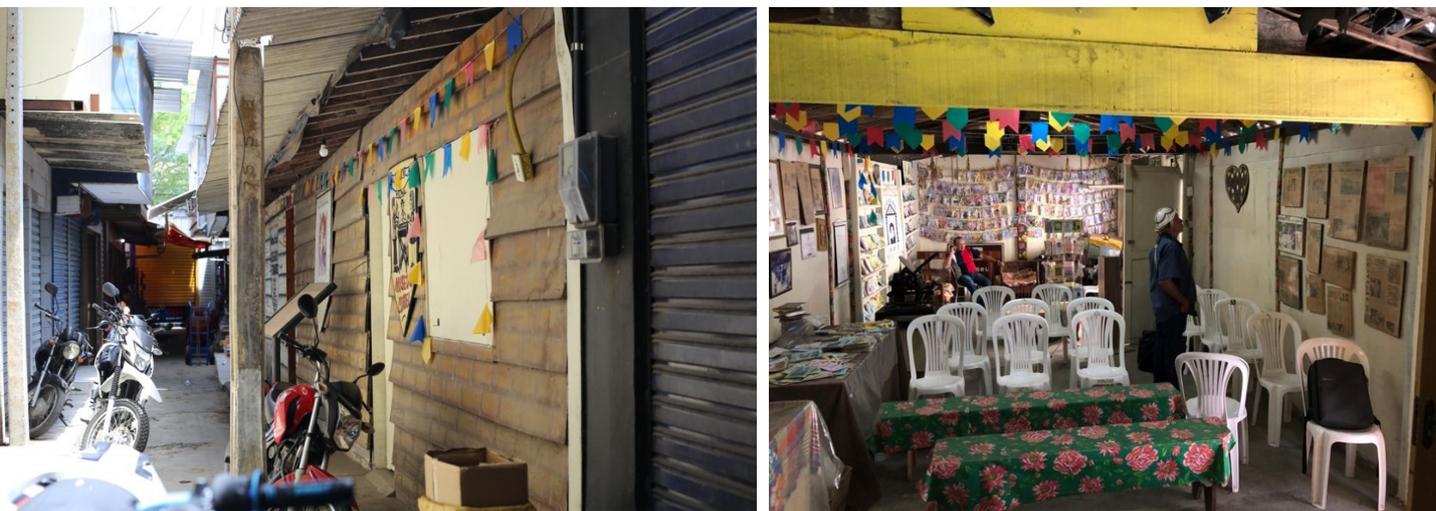
Porém, a visibilidade conferida ao Museu no período não assegurou sua retirada da condição de vulnerabilidade. Compreende-se que a vulnerabilidade do Museu do Cordel abrange seu patrimônio cultural integral – noção utilizada por Márcia Chuva (2012) para referir-se à indissociabilidade da dimensão material e imaterial dos bens. Nesse sentido, incluímos aqui o acervo histórico de literatura de cordel e objetos associados a esta manifestação cultural, reconhecida como patrimônio imaterial nacional (2018); a produção da comunidade detentora, mantenedora/ recriadora de poéticas de matriz oral constituidoras da identidade regional, expressa dentro e fora da extensão do Memorial; a própria edificação, uma espécie de “museu comunitário”¹³ arquitetado por um poeta local referencial na historiografia do cordel.

A suscetibilidade da coleção deve-se em grande medida à ausência de estruturas adequadas para abrigá-lo. Nesse sentido, lembre-se que a batalha para construção de um espaço propício para a instalação do acervo informa a história da fundação do Museu, e timbra-se o fato de, ainda hoje, as condições ambientais serem objeto de discussão entre a família de Olegário Fernandes e o poder público municipal.

Durante trabalho de campo no museu, em fevereiro de 2023, foi possível constatar que a própria edificação suscita a degradação da coleção. Composto por fachada de madeira com restrita vedação e coberto com telhas sem isolamento, o espaço é permeável à entrada de impurezas, insetos e até mesmo água da chuva. Sua localização em um mercado a céu aberto corrobora a submissão a uma situação deletéria.

Em relação aos aspectos estruturais, destacam-se, ainda, a carência de expositores adequados, sem o necessário isolamento das peças do contato com as condições ambientais e da manipulação do público; a ausência de aparatos de segurança direcionados à prevenção de incidentes, como incêndios, ou contra a espoliação da coleção, posto que não há barreiras suficientes de proteção para acesso à propriedade (vedada com uma porta e uma janela de madeira frugais, facilmente violáveis); e, por fim, a falta de reserva técnica para o acondicionamento de materiais que não integram a exposição permanente.

Tais fatores levaram Olegário Filho a guardar parte significativa do espólio em sua casa. “Tenho medo. Tenho cordel do tempo do meu pai e antes dele, que ele adquiriu com os amigos dele. Então tem cordel do réis, cordel do nome mireis, do nome cruzeiro, que tem o nome cruzado, do real, do URV... com o preço embaixo” (Fernandes Filho, 2023). O cordelista sublinha a dimensão histórica do cabedal, evidenciando o hiato entre, de um lado, a situação atual do espaço e, de outro, a projeção de seu pai, para quem a instituição museal garantiria a salvaguarda do acervo.



FIGS. 2-3. Registros do Museu do Cordel realizados durante trabalho de campo em fevereiro de 2023.

Fonte: © Pizzignacco, 2023.



FIGS. 4-5. Registros do Museu do Cordel realizados durante trabalho de campo em fevereiro de 2023.

Fonte: © Pizzignacco, 2023.

A escassez de determinados dispositivos tecnológicos no Museu, como caixas de som, microfones, dentre outros equipamentos necessários para apresentações de artistas regionais, também cria entraves para a preservação e difusão patrimonial, limitando a expressão de práticas culturais inextricavelmente vinculadas à coleção. Esses dispositivos, que resultam em uma ocupação adequada e potente do espaço museal, são imprescindíveis para que o museu seja um lugar prenhe de sentido, consumado como local de projeção da história viva do presente, de atualização de práticas que datam, pelo menos, do final do século XIX.

No que se refere à dinamização do espaço, constatou-se que a inexistência de placas sinalizadoras restringe o acesso ao museu às pessoas detentoras/produtoras das manifestações, que dominam as trilhas labirínticas da feira, ou mesmo aos grupos escolares previamente agendados. Pensamos que a inserção de determinados artifícios, como as placas de sinalização, poderia contribuir para comunicar a existência do Museu dentro do mercado, bem como estimular e facilitar a visitação pelo público espontâneo, por habitantes da cidade, por turistas, pesquisadores e demais pessoas instigadas.

A ausência de uma base de dados catalográfica, ou mesmo de um inventário mínimo, relativos ao acervo do Museu do Cordel limita a apreensão do patrimônio ali reunido e, por conseguinte, a elaboração de estratégias de preservação e difusão, por meio de projetos curatoriais. Um processo nessa direção foi iniciado somente 21 anos após sua abertura, por uma professora da rede pública municipal, com experiência em biblioteconomia, transferida temporariamente para o Museu. A sistematização incipiente ocorreu com o estímulo da Fundação de Cultura, que se aproximou do Museu no contexto do processo de registro da Literatura de Cordel junto ao IPHAN (2018).

As percepções preliminares acerca da estrutura física e de gestão do espaço são descritas neste texto com o intuito de assinalar que um museu não se faz só com paredes e “coisas” ajuntadas entre elas. É necessário, além de reunir tais “coisas”, organizá-las e mobilizá-las, dinamizando, por outro lado, a sociedade em seu entorno.

Neste ponto, podemos transformar a pergunta que intitula este tópico, “com quantos paus se faz um museu?” (uma anedota alusiva à doação de madeiras, pela Fundação de Cultura de Caruaru, para a concepção do Museu do Cordel) na seguinte indagação: “com quantas e com quais pessoas se faz um museu?”. Assim, timbramos a premência da implementação nesse espaço de um trabalho coletivo multiprofissional, por uma equipe dedicada ao planejamento e à execução sistemáticas de atividades técnicas, operacionais e de gestão, sob orientação teórica/conceitual consistente e coerente com essa tipologia de museu, como seja a de um *museu popular*. Positivando a conotação da noção de *popular*, ou seja, qualificando um museu feito *com e para a comunidade*.

Ressalta-se a relevância dos saberes dos gestores, oriundos do aprendizado intergeracional e das suas respectivas áreas de formação/atuação profissional, que devem ser necessariamente abertos aos saberes da comunidade. Bem como a importância da autonomia de um museu desta ordem. Faz-se também necessário direcionar as diversas expertises

reunidas e distribuir as tarefas acumuladas: limpeza do espaço, manutenção das obras, ações educativas, palestras, oficinas, promoção de apresentações e eventos culturais e produção expográfica, dentre outros encargos. Tal direcionamento e distribuição de tarefas incluem a delimitação daquilo que concerne à família de Olegário Fernandes e à Fundação de Cultura municipal.

Considera-se basilar a implementação e sintonização de estratégias museográficas e museológicas. Para tal, é imprescindível que haja políticas culturais coordenadas entre as instâncias federais, estaduais e municipais, que enxerguem as expressões regionais não apenas como vitrine folclórica para arrecadação sazonal via turismo.

É preciso lembrar que as conquistas na esfera cultural – e em especial os domínios da cultura suscetíveis de serem vistos como parte de uma “tradição” – não são contínuas, cumulativas e ascendentes. Devemos apontar aqui, até mesmo, um limite linguístico, já que, como observou Massimo Mastrogregori, não dispomos de um termo que abarque ao mesmo tempo conservação e destruição, memória e esquecimento, embora seja frequente o reconhecimento de que aqueles nunca se separam desses: o arqueólogo escava e soterra ao mesmo tempo, o arquivista conserva e descarta etc. Chamar de “tradição” ao processo histórico de transmissão e destruição de lembranças, imagens, objetos, textos é, portanto, uma imprecisão inevitável¹⁴; além disso, as conquistas da cultura não estão dadas, mas sim permanecem em constante disputa.

No que diz respeito aos museus e acervos de arte, podemos notar que eles estão sempre passíveis a processos de desmonte, podendo tornar-se vulneráveis diante das flutuações dos interesses de cada gestão governamental e de seus desígnios ideológicos, os quais também determinam alterações na percepção da sociedade em relação a cada tipo de produção¹⁵. Cabe então pontuarmos exemplos recentes que evidenciam a influência das políticas culturais no incitamento à degradação, e mesmo à desaparecimento de

bens patrimoniais: os incêndios do Museu Nacional do Rio de Janeiro (2018) e do galpão da Cinemateca Brasileira em São Paulo (2021).

As cinzas dos acervos, veladas nos anos de Michel Temer e de Jair Bolsonaro, podem ser lidas como uma espécie de metáfora do redimensionamento do lugar da cultura dentro da área das políticas públicas nacionais e do desmonte das instituições, como o Ministério da Cultura. Neste texto, esses episódios são lembrados com o intuito de evidenciar os efeitos do agenciamento do Estado no setor, mesmo quando estamos nos referindo a instituições sólidas e socialmente validadas dentro de determinadas lógicas de hierarquização de fazeres e saberes – caso dos exemplos referidos acima.

Propomos, então, reposicionar a noção de arte/coleção/museu “vulnerável” – palavra-chave do presente Dossiê – pela de arte/coleção/museu “vulnerabilizada/o”. As coleções não são por si vulneráveis. Há, no ato de tornar artes/coleções/museus vulneráveis, agentes políticos nomeáveis e, portanto, sujeitos da ação. No que se refere às produções não hegemônicas, essa permuta terminológica se faz ainda mais imperativa, uma vez que se observa a tendência de seus produtores encarnarem existências historicamente subalternizadas.

Emprestamos o conceito de necropoder (Mbembe, 2011) para o campo dos debates patrimoniais a fim de embasar a leitura sobre a forma como o Estado pode administrar simbólica e literalmente “as mortes”. No caso, os apagamentos culturais. Nesta perspectiva, “a morte” não se restringe à eliminação pela prática de atear fogo propositalmente em “arte degenerada” ou à censura e repressão explícita de seus produtores, como foi visto ao longo da história dos Estados totalitários e antidemocráticos, mas se consuma pela produção de condições e cidadanias precárias¹⁶. Ou seja, por meio de tecnologias ininterruptas de violência subjetiva, sistêmica, estrutural e institucional, que expõem à “morte”, que criam conjunções para a replicação da “morte”, que invisibilizam e excluem socialmente aquelas expressões e

sujeitos considerados, ainda que de forma encoberta, abjetos.

No Museu do Cordel, a deterioração do acervo e, portanto, de “objetos geradores”, corresponde ao apagamento de elementos que compõem uma rede de referências concernentes a expressões e personagens que constituem a história Caruaruense, Pernambucana, Brasileira. Bem como de fatos históricos interpretados de forma poética por camadas populares, de suas práticas de socialização de leitura e escrita em bordas socialmente arranjadas. Apaga-se a memória do objeto impresso no Brasil, especificamente de livros baratos que circularam nas margens e nas brechas do sistema oficial de imprensa. Desconsideram-se os processos de produção e socialização da literatura e das artes gráficas em espaços preteridos do projeto modernizador e do modernismo nas artes nacionais. Interrompe-se a trajetória do representante de uma geração que fez do cordel sua licença poética para “ter voz” e “vez” em uma sociedade de classes extremamente desigual e que fez do Museu do Cordel a possibilidade de propagar essa narrativa a partir do seu próprio lugar de enunciação.

Por uma requalificação da função social do Museu

Durante a crise sanitária provocada pela Pandemia de Covid-19 o Museu do Cordel ficou fechado para acesso do público. No âmbito de sua reabertura, Olegário Filho solicitou à Fundação de Cultura que fossem realizadas melhorias no espaço físico¹⁷, de modo a alinhá-lo às ações de requalificação em curso em equipamentos locais com potencial turístico. Dentre esses destacam-se: a Antiga Estação Ferroviária de Caruaru, o Museu do Barro, o espaço cultural Tancredo Neves e o centro de artesanato Alto do Moura. Empreendidas no contexto de interdição dos espaços culturais citadinos, as iniciativas (ainda em curso) contam com o orçamento de 30 milhões de reais, oriundo do ministério do turismo¹⁸.

No início de 2023 a Fundação de Cultura acordou com o diretor do espaço assistência à unidade, tendo em vista reduzir a exposição do patrimônio às condições que suscitam sua designação como vulnerável, bem como promover melhorias na fruição do conteúdo exibido. Com uma verba de aproximadamente 2 mil reais (cerca de 70% provenientes da prefeitura e 30% da família de Olegário)¹⁹, foi executada a restauração do piso de cimento queimado; houve a inserção de lona plástica sob o telhado do Museu; a repintura interna e externa do espaço; a troca de mobiliários degradados ou destoantes; a retirada de objetos excedentes²⁰; a substituição de documentos originais por cópias restauradas digitalmente, além da produção de material para implementação de um novo projeto expográfico.

Em março deste ano o espaço foi reaberto com “nova roupagem” – expressão utilizada por Olegário Filho.



FIG. 6. Registros do Museu do Cordel após requalificação (março de 2023). Fonte: © Pereira, 2023.

O denominado projeto de requalificação do Museu do Cordel foi fundamental para o estreitamento das relações entre o Museu e a Fundação de Cultura, bem como para a demarcação da presença de uma gestão colaborativa entre o domínio público (Fundação de Cultura de Caruaru)

e o privado, familiar. Associação sublinhada como imprescindível pelo Coordenador de Museus e Bibliotecas de Caruaru, George Pereira, em reunião pautada na reestruturação do Museu²¹, na qual realizou uma escuta ativa e elencou responsabilidades que a prefeitura deveria assumir para garantir aos detentores do acervo as condições adequadas de limpeza, de segurança e de acesso ao local onde o cabedal está alocado.



FIGS. 7-8. Registros do Museu do Cordel após requalificação (março de 2023). Fonte: © Pereira, 2023.

Consideram-se, assim, os benefícios produzidos pela iniciativa e a postura comprometida dos seus promotores²², que resultaram, por exemplo, em um inestimável progresso em termos expositivos – expresso nas imagens incluídas neste artigo. Porém, registra-se a insuficiência da ação para a retirada do patrimônio museal da condição de vulnerabilidade, posto que as transformações não contemplaram questões relativas à salvaguarda e ao fomento elencadas como substanciais no tópico anterior, tais como reformas estruturais na edificação, introdução de aparatos para preservação e segurança do acervo, conformação de reserva técnica, dentre outros aspectos aquém e além da mostra.

Importa sublinhar que as assimetrias na distribuição de verbas no campo da cultura, na cidade que promove uma festa de São João cada vez mais numerosa em dias e algarismos, tolhem as possibilidades de implementação de uma requalificação mais profunda, para além da “nova roupagem”. Por conseguinte, a principal requalificação do Museu deve se dar no sentido de um condicionamento de sua relação com o poder público. Pensa-se da mesma forma que, além de intervenções no espaço físico, é elementar uma requalificação da função social do museu.

Princípios e conhecimentos oriundos da Museologia Social são tidos como profícuos para fazer do patrimônio um vetor de qualidade de vida. A vertente teórico-filosófica-executiva difundida no Brasil sobretudo entre os anos de 1970 e 1980, tem seus fundamentos assentados na precursora Declaração de Santiago (1972)²³ e atualizados em documentos produzidos em eventos considerados como marcos para o campo museal, no Brasil e no exterior²⁴. Em 2015, a UNESCO ratificou a significância da função social dos museus na “Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade”, por meio da qual sintetizou valores desenvolvidos desde o final do século passado pela “nova museologia”, conciliando-os com desafios contemporâneos (Primo, 2019).

Na atualidade, pesquisadoras/es vêm corroborando a (re)definição da noção de Museologia Social, dando continuidade ao legado das gerações

anteriores em consonância com os desafios contemporâneos. Inês Gouveia e Mário Chagas (2014) trazem contribuições substanciais para a acepção dessa noção:

O que dá sentido à museologia social não é o fato dela existir em sociedade, mas sim, os compromissos sociais que assume e com os quais se vincula. Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras. A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (Chagas; Gouveia, 2014: 17)

Nessa perspectiva, a instituição museal é competente propulsora do desenvolvimento social. Para tal, é primordial a permeabilidade das paredes do museu em relação ao meio, em vistas do estabelecimento de relações mais orgânicas com o território, bem como a produção de ações centradas em uma educação patrimonial engajada, capaz de incitar processos emancipatórios, no sentido freiriano (Freire, 1967).

Imaginando novas presenças para as artes na educação, o filósofo Imanol Arriaga aponta que “uma das chaves para a mudança das relações entre as pessoas com o patrimônio é não as condenar a viver com ele como algo alheio a sua experiência vital e imediata” (2008: 14), transgredindo a ideia de

“patrimônio como acervo” para patrimônio como “significação compartilhada”. Nessa perspectiva, a potencialidade formativa do patrimônio reside em sua faculdade de tecer memórias individuais e coletivas, abrir espaços de simbolização que permitem a investigação e o questionamento de fenômenos familiares. A participação consciente na cultura e sociedade locais, derivada da descoberta de como nos inserimos nelas.

O descentramento do objeto museológico é tido como importante para o movimento de transformação dos modos de se pensar, fazer e experienciar as instituições museais. No Museu do Cordel, iniciativas de captação de história oral, por exemplo, podem ser estratégicas para dar continuidade ao trabalho iniciado pelo Velho Olegário na década de 1980. O impulsionamento de ações de dinamização do espaço, já catalisadas pelo exímio contador de histórias e articulador cultural Olegário Filho, também podem contribuir para que a comunidade construa e vivencie o museu.

A fundação do Museu do Cordel precede a eclosão de novas tipologias de museu, como os ecomuseus, museus comunitários, os museus de favela, os museus de quilombos, museus dos povos originários, museus LGBTQIAPN+, assim como redes de memória e pontos de cultura multiplicados no Brasil entre 2006 e 2016 (Chagas, 2017). Em sua diversidade, estas instituições compõem um conjunto de experiências museais promotoras de outras gramáticas visuais e discursos fora da ordem (moderna/colonial). Ancoradas em saberes que durante muito tempo foram subalternizados e gestadas por seus próprios sujeitos históricos, vêm instaurando movimentos de desobediência epistêmica (Mignolo, 2010).

O Museu do Cordel é uma instituição eficiente para a decolonização do pensamento museológico, por guardar energias insurgentes nas suas histórias de fundação e resistência. Pelo fato de tematizar uma arte literária produzida a partir dos processos de hibridação cultural, de assimilação e transgressão: gestada entre o escrito e o oral, impressa com as sobras de maquinarias modernas sucateadas, lida/cantada coletivamente nas encruzilhadas das feiras.

Ao inserir o Museu do Cordel no debate acadêmico, visamos abrir veredas para que seja discutida e projetada a transmutação da sua condição de vulnerabilidade e vulnerabilização. Garantir a preservação cultural é um direito afiliado à prática da democracia e de uma cidadania que seja capaz de enfrentar as imposições necropolíticas que, como nos lembra Achille Mbembe, voltam-se sempre à destruição de alguns grupos. Aqueles racializados, subalternizados, colonizados, mas que também desenvolvem persistentes estratégias para manterem-se vivos.

Como no museu do prestigiado filme *Bacurau*²⁵, aquele que os sudestinos não se interessaram em visitar, o que se guarda em museus vulnerabilizados é o que potencialmente denuncia o exercício da necropolítica. Que é, paradoxalmente, a mesma matéria que anuncia a resistência. Decolonizar nosso olhar é alargar o espaço museológico como um lócus preservacionista, para pensá-lo como espaço narrativo pulsante, como um lugar de elaboração do passado, inclusive de nossos traumas pretéritos.

Referências

- A peleja do bumba-meu-boi contra o vampiro do meio-dia*. Direção de Luiz Lourenço e Pedro Aarão. Caruaru: Danpe vídeo, 1986. DVD (30 min.).
- ARRIAGA, I. A. *Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio*. In: *El Acceso al patrimonio cultural: retos y debates*. Cátedra Jorge Oteiza, 2008. p. 67-118.
- AMARAL, J. P. P. do. *Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2015.
- CALABRE, L. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 137-156, 2014.
- CHAGAS, M; GOUVEIA, I. À guisa de apresentação. *Museologia Social. Cadernos do CEOM*. Chapecó, v. 27, n. 41, 2014. p.9-22.
- CHAGAS, M. Museus e Patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 35, 2017, p. 121-137.
- CHAUÍ, M. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

- CHUVA, M. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 147-165, 2012.
- CURY, M. X. Museologia: marcos referenciais. *Cadernos do CEOM (UNOESC)*, Chapecó, n. 21, p. 45-73, 2005.
- FERNANDES FILHO, O. Olegário Fernandes Filho: depoimento [04 fev. 2023]. Entrevistadora: Milla Pizzignacco. Caruaru: Museu do Cordel Olegário Fernandes, 2023. MP3 [1h16min].
- FRANK, J. Mestre Olegário e o Museu do Cordel. Caruaru. *Medium*, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/a-ponte/mestre-oleg%C3%A1rio-e-o-museu-do-cordel-2358b28e3283>>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- FREIRE, P. *Educação como prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOUVEIA, I.; FAULHABER, P. Waldisa Rússio: uma museóloga social. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 56, p. 1-21, 2022.
- HARDMAN, F. F. (org.). *Morte e progresso – cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Unesp, 2005.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- IBRAM. *Carta de serviços ao cidadão*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2023.102 p. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/carta-de-servicos-ao-cidadao-1.pdf/view>>. Acesso em 12 ago. 2023.
- JOST, M. A gestão cultural no Brasil (2003-201): um paradigma para relação entre Estado e o setor cultural no século XXI. In: RUBIM, A. A. C.; TAVARES, M. (org.). *Cultura e política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p. 79-94.
- MASTROGREGORI, M. Historiografia e Tradição das Lembranças. In: MALERBA, J. (org.). *A História Escrita: Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 65-93.
- MBEMBE, A. *Necropolítica/Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2011.
- MELO, R. A. de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- _____. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 72, p. 245-272, 2019a.
- _____. Literatura de cordel: Historiografia, práticas, arquivos. *Projeto História - Revista do Programa De Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 65, p. 66-99, 2019b.
- MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo, 2010.
- PEREIRA, G. George Pereira: depoimento [17 abr. 2023]. Entrevistadora: Milla Pizzignacco. Caruaru/São Paulo: videoconferência (Google Meet). MP4 [1h11min].
- PIZZIGNACCO, M. M. P. *Emboladas Tipográficas em Campina Grande (PB): permanências*

e rupturas na edição dos folhetos do poeta Toinho da Mulatinha (1925-2016). Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020. 300p.

PRIMO, J.; MOUTINHO, M. Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do mundo. In: *Idem. Teoria e Prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia – ULHT, 2021, p. 19-38.

PRIMO, J. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais - Organização e Apresentação (Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno). *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 15, p. 95-104, 1999.

_____. Os Desafios Contemporâneos na Investigação em Sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v.58, n. 14, 3-17, 2019.

RAMOS, E. *La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle) : du marché au marchand*. 2 vol. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros), Université Paris X -Nanterre. Nanterre, 2005. 465 p.

ROMERO, P. Caruaru ganha Espaço do Cordel. *Vanguarda*, Caruaru, ago. 1999. Entretenimentos.

SANTOS, S. da S. *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia). Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. 768 p.

SLATER, C. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Tradução: Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

TERRA, R. *Mémoria de lutas*. São Paulo: Global Editora, 1983.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro – 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Notas

* Doutoranda em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas e em Estudos do Mundo Lusófono na Université Sorbonne Nouvelle (cotutela de tese). Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Número do processo: 2020/13266-2. E-mail: millapizzi1@gmail. com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2406-0174>.

Professor titular da Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III), responsável pelo programa de Mestrado em Estudos Lusófonos e codiretor do Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL), dessa instituição. E-mail: paulo.teixeira-iumatti@sorbonne-nouvelle.fr ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8038-6606>.

1 Olegário Fernandes Filho é historiador (formado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru), com pós-graduação na área de estudos sobre cordel. É cordelista, diretor do Museu do

- Cordel, membro da Academia Caruaruense de Literatura de Cordel, arte-educador e professor na rede municipal de Caruaru.
- 2 Veja-se a tipologia de Ruth Terra (1983).
 - 3 Para um contexto mais amplo dessas iniciativas, ver (Vilhena, 1997).
 - 4 Verificar fatores relevantes para a crise do mercado editorial de cordel em: Melo, 2010; Slater, 1984.
 - 5 Termos cunhados pelo geógrafo Milton Santos (2003).
 - 6 O depoimento se insere na primeira obra cinematográfica gravada na cidade. A produção histórica e heroica, documental e ficcional (*A Peleja do bumba meu boi Contra o Vampiro do Meio Dia*), coloca em cena justamente o embate da cultura popular (bumba-meu-boi) com os poderes político-econômicos (o vampiro) em tempos do desenvolvimento do capitalismo no Sul Global. Na trama, um personagem fictício do vampiro, semelhante à figura de “Tio Sam”, circula em ambientes reais da cidade, como a Feira de Caruaru. Sua imagem costura depoimentos de figuras históricas, detentoras de patrimônios culturais locais, as quais testemunham a vulnerabilidade social dos mantenedores da cultura.
 - 7 Ver mais em: (Rocha, 2009).
 - 8 Discurso proferido em seminário organizado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) de São Paulo (1984).
 - 9 Cargo comissionado.
 - 10 Termos utilizados por Gilberto Gil (2003) em discurso proferido em solenidade de assunção do cargo de Ministro da Cultura em referência à tessitura entre os fazeres e saberes culturais. Discurso completo disponível em: <https://gilbertogil.com.br/lista_textos/discurso-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo>. Acesso em 08 ago. 2023.
 - 11 Artigos da Lei disponíveis em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em 12 ago. 2023.
 - 12 As políticas culturais implementadas na gestão Gil/Juca (2003-2010) tornaram-se referências mundiais, sendo, ainda hoje, replicadas em diferentes países. Ver mais em: (Calabre, 2014; Jost, 2021).
 - 13 Para compreensão da noção de Museus Comunitários, bem como de Ecomuseus, sugere-se a leitura de: (Santos, 2007).
 - 14 Procurando forjar um novo conceito talvez próximo ao de cultura histórica lançado por Jacques Le Goff, Massimo Mastrogregori propôs a noção de *tradição das lembranças*. Com tal noção, o autor refere-se à tradição como algo essencialmente dinâmico: no ponto central de seu desenvolvimento, ligado a condições históricas determinadas, estaria a relação de uma sociedade com o passado e, em particular – como fenômeno mais visível –, no tratamento dos rastros, dos relatos, das imagens (as condições da sua sobrevivência e desaparecimento). Narrativas, listas de nomes e de coisas, história, mitos, cerimônias, relatos, crônicas, arquivos, bibliotecas, coleções, coletâneas de objetos, imagens, registros de custódia, conservação e tesauroização, monumentos, restaurações, escavações, ritos de comemoração, tudo isso seriam ações e resultados de tradições de lembranças assim como a destruição de rastros, objetos, imagens e textos, interpolações, omissões, desmembramentos, dispersões, ruínas, abandonos, furtos, ocultamentos, sepulturas e reconstruções. Nesse sentido, *tradição* não indicaria apenas resultados positivos, algo que passa de uma mão para outra, alguma coisa que é salva, transmitida. Seria preciso então abordar o *processo* da tradição, e não apenas o *resultado* da tradição, o que implica considerar as ações destrutivas e dispersões, que são elementos necessários do processo histórico (Mastrogregori, 2006: 69-70).

- 15 Debate empreendido por Lucia Helena Reily no projeto *Arte e Coleções Vulneráveis* (Unicamp, 2018).
- 16 Ver também os ensaios contidos em (Hardman, 2005).
- 17 A referida solicitação se deu diante da impossibilidade de execução de uma proposta realizada de maneira informal pelo ex-Secretário Especial da Feira (José Pereira): a de transferência do Museu do Cordel para espaço alocado no Polo Gastronômico da Feira, inaugurado em agosto de 2020 no âmbito da requalificação do Parque 18 de Maio. Olegário Fernandes Filho é entusiasta do projeto e defende seu potencial para retirar o acervo das condições de vulnerabilidade e dotá-lo de maior visibilidade. Todavia, o diretor do Museu salienta a importância de transformação da atual sede em um Memorial sobre a história da fundação do Museu, no caso de realocação do espaço cultural (Fernandes Filho, 2023).
- 18 Informação disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/politica/2021/06/12369254-em-caruaru-ministro-do-turismo-anuncia-rs-30-milhoes-em-melhorias-no-acesso-ao-aeroporto-oscar-laranjeira.html>>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- 19 Dados compartilhados por George Pereira (2023).
- 20 Materiais acumulados no local que não dizem respeito à história do cordel ou à trajetória artística do poeta Olegário Fernandes.
- 21 Reunião realizada no dia 09 de fevereiro de 2023. Na ocasião o Coordenador de Museus foi acompanhado de equipe responsável por registrar o espaço para a realização de estudos do local.
- 22 Refutamos desta forma as visões generalizantes sobre a gestão pública da cultura municipal, buscando evidenciar a compreensão de que os campos de saber/poder são constituídos por diversas instâncias. Conformados por redes de relações mais ou menos coordenadas e hierarquizadas que operam de maneira difusa. Feitos de tensões, negociações e nós tecidos por agentes que empreendem movimentos de resistência.
- 23 A Declaração de Santiago para uma “mutação do museu da América Latina” foi idealizada a partir de discussões realizadas em reunião internacional convocada pela UNESCO, em 1972, na capital do Chile. As Resoluções estabelecidas no documento podem ser acessadas em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html> . Acesso em 12 ago. 2023.
- 24 Destacam-se no Brasil: o Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado em 1992 na cidade do Rio de Janeiro (RJ), antes da ECO 92; o Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Preservação, realizado em novembro de 1997 na cidade de Fortaleza (CE). Ver mais em: “Museologia - marcos referenciais” (Cury, 2005).
- 25 Longametragem de 2019, 131' (Brasil, França). Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dorneles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd et Michel Merkt.

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.